

ritmos alterados.
fachadas urbanas en el milán de la postguerra

Las fachadas urbanas son la manifestación externa del carácter de una ciudad y se componen de elementos que responden a secuencias rítmicas concordantes con el orden interno de las estancias. En el Milán de la postguerra, las fachadas son utilizadas como campo experimental por parte de un grupo de arquitectos, algunos de ellos también artistas y diseñadores, convirtiéndose en embajadoras de la futura modernidad de una ciudad devastada por la guerra. Este artículo explica cómo, en base a los temas de la tradición compositiva italiana, la fachadas urbanas de Milán ofrecen una amplia variedad de elementos, figuras y ritmos, alterando y transgrediendo las composiciones canónicas, y utilizando mecanismos a veces más cercanos a la pintura o a la escultura que a la arquitectura.

Palabras clave: arquitectura moderna, fachada urbana, composición, alteración rítmica, Milán

La arquitectura milanese de postguerra despliega un amplio abanico de formas de componer las fachadas urbanas. A partir de una cultura intensamente arraigada en la tradición, un grupo de arquitectos utiliza la manifestación externa de los edificios de vivienda colectiva o de oficinas como campo experimental para reconstruir la imagen de la ciudad desde una modernidad genuina. Partiendo de los conceptos que definen los instrumentos compositivos y los mecanismos de repetición seriada de sus elementos, se analizan las estrategias utilizadas para reformular unas fachadas que transitan entre la herencia clásica y un experimentalismo formal cercano a otras disciplinas artísticas.

El ritmo y las fachadas

Las fachadas, como pieles externas de los edificios, son intermediadoras entre el exterior y el interior. Interrelacionan las esferas pública y privada, llevan a cabo funciones de protección visual, de amparo climático, y realizan, a la vez, un papel social y representativo. Son la cara externa de los edificios, las embajadoras de la comunicación de los inmuebles con la ciudad.

Las fachadas son, por tanto, configuradoras de ciudad. En el conjunto formado por sus materiales, puertas, ventanas, galerías, barandillas, zócalos, cubiertas y remates, identificamos el carácter urbano de una población concreta. En las fachadas se puede leer, como en un texto, las inquietudes y aspiraciones de las gentes que las construyen, la respuesta que ofrecen a una determinada climatología, la presencia de unos materiales locales, la relación de los edificios y sus interiores con la luz solar, la necesidad de preservación de la vida privada o, por el contrario, la exhibición exenta de prejuicios de la intimidad de la casa.

A diferencia de las fachadas de los edificios públicos, que se distinguen por su orden conspicuo -singular, ilustre o sobresaliente- y por una mayor variedad de elementos, las fachadas que construyen buena parte de las ciudades son el reflejo del orden interno de las estancias, la manifestación de la repetición, seriada o no, de las habitaciones, la cara externa de la presencia de un particular *quien*.¹ Son, por tanto, fachadas en las que aparecen elementos similares de manera repetitiva, que ordenan secuencialmente huecos, volúmenes e intervalos, conformando la cara externa de un tejido habitable relativamente homogéneo.

Las matrices constitutivas que reúnen estos elementos de fachada conforman una *figura*² simple o compuesta que se repite con regularidad. En la arquitectura clásica, la figura se compone de tres partes: la que entra en contacto con el suelo, es decir, el plano del terreno o basamento; la parte intermedia, es decir, el plano noble, que refleja la tipología predominante del inmueble; y el remate del edificio, o plano último, que manifiesta su proximidad al cielo.

El mecanismo que permite la repetición de la *figura* para componer una fachada de manera seriada es el *ritmo*. La armonía de algunos tejidos urbanos, pese a la variedad de composiciones o de tipologías de elementos, se basa precisamente en la aplicación de uno o varios ritmos constantes y al equilibrio entre superficies llenas y vacías. Esto, unido a una cierta regularidad en las alturas edificatorias y en los materiales de fachada, impregna a las ciudades de un carácter determinado.

¹ Christian Norberg-Schulz, *Los principios de la arquitectura moderna* (Barcelona: Reverté, 2005), 180-181. El término *quién* es utilizado por este autor al hacer referencia a la necesidad de personalizar las fachadas a través de las formas en la arquitectura de Charles Moore.

² Entendemos por *figura*, el patrón o tema que ordena los elementos desde el plano de tierra hasta el contacto con el cielo.

El ritmo no sólo está presente en la arquitectura. Las actividades rítmicas inundan nuestra vida: el latido del corazón, la frecuencia respiratoria, las complejas acciones locomotoras de los animales (andar, nadar, reptar, volar, correr). El transcurso del tiempo es igualmente rítmico, como lo son los fenómenos cósmicos, la música o el funcionamiento de las máquinas. Ernst Gombrich distingue dos tipos de ritmos. Los ritmos *primarios*, como el llanto de un niño, la risa, los saltos, el tamborileo o los patrones visuales elementales están constituidos por unidades espacio-temporales regulares. Los ritmos *complejos*, como las composiciones musicales o los patrones visuales con distintas gamas secuenciales, están formados por una mayor variación de elementos y subdivisiones.³

Aunque sus figuras incluyan una amplia gama de elementos, las fachadas urbanas decimonónicas están compuestas prioritariamente por uno o varios ritmos *primarios*. El sistema estructural de los inmuebles contribuye a esta realidad. Las fachadas acostumbran a trabajar como muros de carga o de trabazón y, por tanto, los huecos deben estar alineados para liberar intervalos murarios lo suficientemente amplios como para soportar cargas y esfuerzos. Los dibujos analíticos de André Lurçat así lo demuestran (Figura 1). En fachadas con *órdenes estructurales reales*, es decir, con el esqueleto manifestado, el ritmo de los órdenes gigantes o de los órdenes dórico, jónico y corintio que enmarcan las figuras suele responder a una o dos secuencias rítmicas. Y lo mismo sucede en las fachadas con *órdenes estructurales ficticios*, es decir, en aquellas en las que el esqueleto no se manifiesta, pero sin embargo existen líneas de orden oculto que marcan el ritmo de repetición de los huecos troquelados.

No obstante, trabajando como muros de carga o trabazón o con *órdenes estructurales reales*, las fachadas pueden establecer también ritmos complejos, con variaciones que van de lo más monótono a lo más diverso. Sus ritmos pueden ser manipulados desde distintos planos espaciales llegando a convivir simultáneamente varios desarrollos rítmicos (Figura 1).

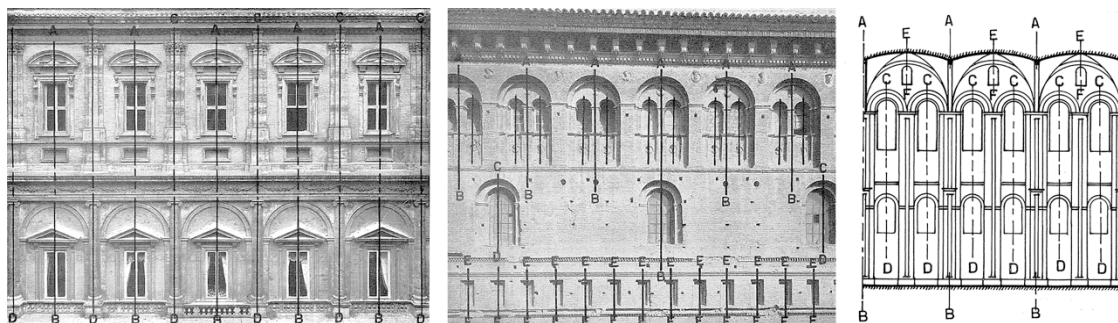


Figura 1

Análisis de ritmos primarios y complejos en fachadas clásicas y góticas según André Lurçat

³ Ernst H. Gombrich, *El sentido del orden* (Madrid: Debate, 1999), 10-12

A principios del siglo XX, con la aplicación de estructuras de pilares y jácenas que sustentan los edificios de viviendas, las fachadas quedan liberadas de su función estructural. Y ello abre un campo infinito de posibilidades combinatorias de elementos de fachada y de alteración de ritmos. A partir de ahora, los intervalos murarios no están obligados a dar respuesta a la transmisión vertical de fuerzas. Su composición rítmica puede seguir los conceptos tradicionales establecidos por Gombrich, pero también puede desmarcarse de ellos y aplicar la definición que establece Le Corbusier en *Vers une architecture*:

“El ritmo es un estado de equilibrio procedente de simetrías simples o complejas o procedente de compensaciones científicas. El ritmo es una ecuación: igualación (simetría, repetición) (*templos egipcios, hindúes*); compensación (movimiento de los contrarios) (*Acrópolis de Atenas*); modulación (desarrollo de una invención plástica inicial) (*Santa Sofía*).”⁴

Le Corbusier aplica su nuevo concepto de ritmo en fachadas donde los elementos se compensan, modulan y equilibran con mecanismos que no siguen la seriación o la repetición de una figura simple o compleja. Los trazados reguladores, es decir, las líneas que relacionan geométricamente los elementos arquitectónicos según leyes algebraicas, son el soporte invisible que sustenta esta nueva idea de ritmo como ecuación. Edificios como la Villa Stein o la Villa en Garches, entre muchos otros, son magníficos ejemplos en los que elementos tan dispares como ventanas corridas, balconeras, marquesinas o huecos troquelados conviven de manera compensada en un mismo plano murario. Esta libertad compositiva acerca a las fachadas a otras disciplinas artísticas, como la pintura, la escultura o incluso la música, abriendo un campo experimental hasta ahora insospechado.⁵

Sin embargo, ¿qué sucede cuando se trata de tejidos urbanos, de inmuebles con estancias que se repiten con ritmos primarios o complejos y que tienen una regularidad secuencial? ¿Es posible aplicar este concepto de equilibrio compensatorio de elementos en todo el plano de fachada o sólo en el ámbito que limita la figura? ¿Es factible, por tanto, desmarcarse absolutamente de la repetición rítmica en edificios urbanos colectivos construidos mayormente por unidades habitacionales?

Milán y las fachadas urbanas

Una de las ciudades en las que se experimenta con una amplia variedad de ritmos en fachadas de vivienda colectiva es en Milán. Después de la Segunda Guerra Mundial, la ciudad devastada por los bombardeos se enfrenta con el reto de su reconstrucción desde las necesidades y aspiraciones de la burguesía lombarda. Uno de los temas principales a resolver es el de las fachadas urbanas entendidas, por una parte, como herederas de una arraigada tradición constructiva y compositiva, y por otra, como instrumentos simbólicos de los valores futuros de una nueva modernidad. A partir de los años 1945, arquitectos como Luigi Caccia Dominioni, Gio Ponti, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, Mangiarotti e Morassutti, Figini e Pollini, BBPR o Asnago e Vender, entre otros, se encargan de proyectar y construir inmuebles y condominios que deben responder a las necesidades del hábitat moderno. Y con ellos, las fachadas van a ser las embajadoras de la modernidad de esta nueva ciudad que renace de las cenizas para contribuir, desde las diferentes personalidades de los arquitectos, pero con un objetivo común, a cambiar el horizonte urbano de Milán.

⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Crès, 1924), 37-38

⁵ Le Corbusier y el pintor Amédée Ozenfant fundan en 1918 el *purismo*, un nuevo movimiento de vanguardia que pretende superar al *cubismo*. El *purismo* confía en el uso de las formas básicas despojadas de toda ornamentación para resolver tanto lienzos pictóricos como arquitectónicos, y consigue su armonía estética gracias a la aplicación de la sección áurea.

La mayoría de las nuevas fachadas recogen el testimonio de la tradición compositiva y la modernizan, sofistican o dinamizan. Unas reformulan la tripartición del palacio clásico, invirtiendo o cambiando sus componentes; otras combinan la tensión y planimetría de unas partes resueltas con la luminosidad y ligereza de los nuevos materiales, con ritmos clásicos manipulados desde distintos planos espaciales. La tradicional retícula estructural lombarda, que reinterpreta Giuseppe Terragni en algunas de sus obras, reaparece con nuevos intervalos rítmicos. Las composiciones más extremas van más allá de la alteración del ritmo y del uso de materiales modernos e intentan trasgredir toda identificación de una *figura* como tema de repetición seriada. Cercanas a movimientos artísticos de vanguardia, utilizan la anti-estaticidad o el equilibrio entre elementos para construir los planos exteriores de las nuevas *palazzinas* urbanas, aunque con ello no se responda a la disposición interior de unas viviendas que están organizadas por estancias similares. Cada particular *quien* ya no tendrá su expresión exterior homogénea en forma de ventana o balconera equivalentes, como en la mayoría de viviendas colectivas urbanas, sino que se manifestará por medio de una particular singularización formal en la fachada.

La reformulación de la tripartición clásica

Luigi Caccia Dominioni construye entre 1947 y 1949 su primera obra después de la guerra sobre un antiguo palacio de su familia, gravemente dañado por los bombardeos, situado en un emplazamiento fuertemente simbólico: la plaza de Sant' Ambrogio.⁶ La decisión del arquitecto es interpretar desde la modernidad el tema del palacio urbano, presente con magníficos ejemplos en la mayoría de ciudades italianas. El edificio, de planta rectangular, se desarrolla en cinco niveles. La fachada principal está compuesta por cuatro franjas horizontales formadas por ventanas troqueladas, balconeras, galerías con pilares y cornisa, que se ordenan en una figura que se repite en una secuencia rítmica primaria. A nivel esquemático, este frente a la plaza recuerda las fachadas de los palacios del Renacimiento, y más en concreto aquellos en los que el ático se desmaterializa a través de una logia. Sin embargo, en el edificio de Caccia Dominioni, las correspondientes secuencias de basamento, plano noble y coronamiento, son alteradas en la segunda franja. Después del plano de tierra, resuelto con piedra clara y ventanas troqueladas, el primer nivel del plano noble se desarrolla a través de una logia continua que rasga la fachada de manera similar a una *fenêtre longuere*, confiriendo un plano de sombra largo y profundo, prácticamente idéntico al del ático que remata el edificio. Los niveles segundo y tercero de la fase intermedia, resuelta con un encalado oscuro y con balconeras troqueladas de proporción vertical, parecen encontrarse en suspensión entre dos largos y rasgados vacíos. Una situación comparable a la ingravidez abstracta del lienzo frontal del edificio de viviendas de la Weissenhof de Stuttgart de Le Corbusier, de 1927. Otro elemento distorsionador es la puerta de entrada al inmueble que, con un gesto inquietante, no se sitúa en el eje de simetría de la fachada a la plaza, sino que se desplaza un módulo (Figura 2).

⁶ Fulvio Irace, Paola Marini, *Luigi Caccia Dominioni. Case e cose da abitare* (Venezia: Marsilio editori, 2002), 86-88

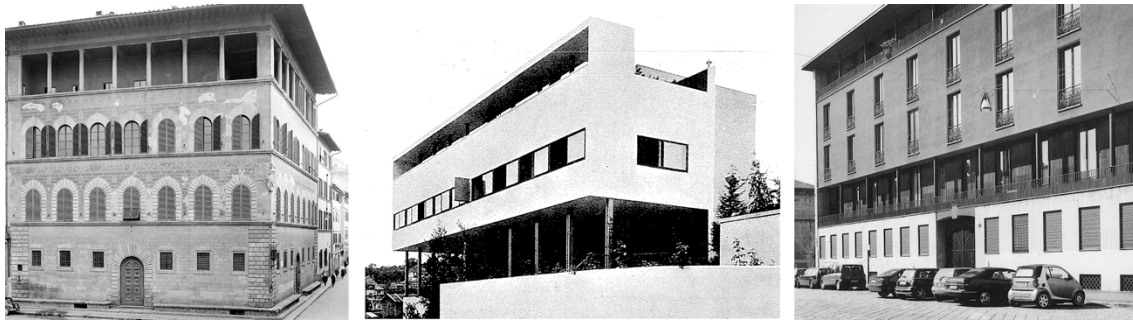


Figura 2

Comparación de la fachada del edificio de Caccia Dominioni con la composición tripartita del palacio Guadagni en Florencia y las viviendas de Le Corbusier en la Weissenhof de Stuttgart

La tripartición clásica es utilizada también como base operativa para alterarla, esta vez con sutiles desplazamientos de unos huecos troquelados en los lienzos de fachada, en el conjunto de inmuebles que Asnago e Vender construyen entre 1947 y 1959. Situados en un sector urbano de alta densidad, delimitado por la plaza Velasca y las calles Albricci y Paolo de Cannobio, estos edificios forman parte del plan trazado por el ingeniero Albertini en 1939, que no será llevado a cabo hasta finalizada la guerra.⁷

El inmueble con planta en T con fachada principal a la plaza Velasca, construido entre 1947 y 1952, acoge diversas funciones que se ven reflejadas en los elementos y materiales de su frente urbano: en el plano de tierra, los comercios; del primer al tercer piso, las oficinas; del cuarto al séptimo, las viviendas y, en el ático, retrasado respecto a la alineación viaria, un apartamento. Las aberturas, ventanas cuadradas de una sola hoja en las tres primeras plantas, y balconeras de dos hojas disímiles en los cuatro últimos pisos, remiten a los huecos troquelados y ordenados secuencialmente con ritmos primarios de las fachadas clásicas construidas con un orden estructural ficticio. Uno de los ejemplos más significativos por su elegancia y simplicidad es el frente urbano del palacio del Quirinale de Roma, situado en la vía del mismo nombre. Sin embargo, en el edificio de Asnago e Vender, los huecos rasgados en planta baja demuestran que, pese a su predominante opacidad, la fachada no es portante, pues tras ellos aparecen los pilares que la sustentan. Además, las ventanas cuadradas de las siguientes tres plantas no se centran a eje con las balconeras de los cuatro últimos pisos sino que se alinean por su lado izquierdo a modo de bandera. Estas alteraciones rítmica y dimensional de los huecos de los dos planos superiores, unidas a la situación de la puerta de acceso, desplazada respecto al eje central del inmueble, contribuyen a negar el principio de frontalidad de la composición, generando unas disonancias secuenciales inesperadas en un alzado que, sin embargo, sigue confiando en la repetición regular de huecos e intervalos murarios en los dos principales niveles de la fachada. Si en el nivel inferior la coplanariedad de los huecos con el granito de revestimiento convierte a este tramo en un gran lienzo tensado de geometría abstracta, similar a algunas composiciones neoplásticas, en el nivel superior, las balconeras verticales, acompañadas de una delicada barandilla, generan un leve umbral, remitiendo a la esencia tectónica y, al mismo tiempo, antropomórfica de la arquitectura (Figura 3).

⁷ Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica Lattuada, *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970* (Milano: Skira editore, 1999), 98-101



Figura 3

Comparación de la fachada del edificio de plaza Velasca de Asnago e Vender con el orden ficticio de la fachada del palacio del Quirinale en Roma y con un fragmento de una pintura de Piet Mondrian

Su edificio vecino, situado en via Albricci, 10 con esquina en plaza Velasca, lleva más al límite este juego de ambigüedades. Sobre unos bajos porticados, las siguientes tres plantas utilizan planos mayoritariamente macizos en los que se abren ventanas prácticamente cuadradas que tampoco se encuentran a eje ni con los huecos de las seis plantas superiores, mucho más grandes y provistos de balconeras, ni con las logias abiertas al cielo de los áticos, también desalineadas por un lado respecto a sus inferiores. En la esquina, dos de las ventanas de las primeras plantas se ‘escapan’ del resto de sus homólogas, cambiando de tamaño y configuración, y se desplazan casi hasta el límite del cambio de plano. (Figura 4).

Finalmente, el edificio de via Paolo da Cannobio, 33 responde también a una base compositiva clásica con grandes huecos y materiales ordenados en figuras que, a primera vista, se identifican con los tres niveles del palacio. Pero como en sus homólogos, utiliza mecanismos similares de alteración rítmica y distorsión perceptiva, desalineando por uno de sus lados las ventanas balconeras y modificando sensiblemente sus dimensiones y proporciones (Figura 4).



Figura 4

Dos propuestas de Asnago e Vender de alteraciones rítmicas y distorsión perceptiva en las fachadas de Via Albricci y Paolo da Cannobio que parten de una composición clásica tripartita

Si, a primera vista, estas elegantes fachadas aparecen como planos prácticamente anodinos, en una lectura más concisa revelan interrelaciones y ambigüedades que suscitan interpretaciones plurales e, incluso, contradictorias. Las figuras que aparentemente deben contener los elementos arquitectónicos reconocibles como puertas, ventanas, balconeras y logias, se encuentran invadidas por una subliminal inquietud. Un conjunto orquestado de dispositivos que altera alineaciones, que ejecuta sensibles desplazamientos, que desalinea ejes, contribuye a minar su percepción estática, desplazando levemente los distintos patrones de repetición en cada uno de los estratos del edificio. En estas fachadas, el ojo no parece encontrarse en reposo porque “los diversos elementos del plano no se dejan reconducir a una figura unívoca y a una disposición plausible”.⁸

La interrupción de las mallas reguladoras

Las fachadas clásicas con órdenes estructurales reales, es decir, aquellas que manifiestan el esqueleto trasmisor de las fuerzas como articulador del orden rítmico, están presentes en la tradición lombarda y son reformuladas por la arquitectura moderna. La malla reguladora, lógica y abstracta, enmarca fragmentos del plano de fachada, de manera que su interior puede albergar episodios, huecos, materiales y ritmos distintos. El orden externo proporcionado por la regularidad constante de la malla, prevalece sobre la anécdota de los planos interiores.

La modernidad del orden estructural reformulado en retícula espacial recorre la segunda mitad de los años 1930 del racionalismo lombardo, con ejemplos tan notables como la Casa del Fascio de Giuseppe Terragni (1932-36), y continua a lo largo de los años 1950. Testimonio dimensional y constructivo, la retícula disciplina la variedad de la vida y constituye una metáfora de la racionalidad perceptiva. Algunos autores han argumentado que esta inscripción en la ‘parrilla’ es el destino del hombre moderno.⁹

Los ejemplos en el Milán de la postguerra son numerosos. La fachada del volumen posterior de la casa del Parco de Ignazio Gardella (1947-1953), aunque interrumpida en un tramo, así como el alzado trasero del condominio de via Broletto (1947-48) de Figini e Pollini, reproducen casi literalmente el ejercicio iniciado por Terragni en Como. Figini e Pollini van a seguir confiando en el apoyo del *orden estructural real* para la resolución, esta vez, de todos los planos de fachada en el quartiere Harar (1951-1955), en el condominio de via Circo (1955-57) o en el Jolly hotel (1960-1971), todos ellos en Milán¹⁰ (Figura 5).

⁸ Bruno Reichlin, “I prospetti inquietanti de Asnago e Vender”. En: Zucchi, Cadeo, Lattuada, op. cit., 7-13

⁹ Rosalind Krauss, “Grids”. *Oktober*, 9 (1979)

¹⁰ Vittorio Savi, *Luigi Figini e Gino Pollini, architetti* (Milano: Electa, 1980), 7-8



Figura 5

Composiciones de fachadas en retícula de Figini e Pollini a partir del orden estructural real de la casa del Fascio de Giuseppe Terragni

Vico Magistretti utiliza como base para la fachada principal de un edificio de oficinas en Corso Europa, construido entre 1955 y 1957,¹¹ un *orden estructural real* para organizar, en una retícula compleja, todos los elementos que la componen. El frente está marcado por la manifestación vertical de seis pilares que recorren el lienzo desde el suelo hasta la cornisa. Este ‘orden gigante’ unifica también las tres partes que, de nuevo, hacen referencia al palacio clásico: la base, esta vez aligerada y en sombra, con los pilares y cerramientos sutilmente retrasados, se resuelve con grandes huecos y fragmentos opacos horizontales enmarcados por los propios pilares y por las líneas de los primeros forjados; el plano noble, un lienzo tensado donde todos sus componentes son coplanarios, se construye en base a una figura compleja que se repite rítmicamente mediante un movimiento horizontal de traslación; y el ático, conformado por otra banda rasgada modulada por la repetición primaria de ventanas horizontales sobre las que descansa una potente cornisa que sobresale en voladizo del plano de fachada.

Sin embargo, una serie de operaciones confieren al edificio una visión perspectiva de inquietante ambigüedad. Las líneas de forjado que deberían completar la retícula estructural del plano noble de la fachada no se manifiestan en ningún momento. Es más, el ligero desplazamiento vertical de los distintos huecos, similar al mecanismo utilizado por le Corbusier en las vidrieras de La Tourette, junto a la bipartición de los revestimientos opacos que van dibujando las figuras, las pone en cuestión.¹² El carácter antiestático resultante se acentúa al comprobar que, de las seis figuras que se repiten de manera rítmica utilizando la traslación, la última por la derecha utiliza la simetría especular, variando por tanto la situación de sus elementos. Esta disociación viene acompañada por la liberación de los dos últimos módulos del ático, uno de ellos dotado de una liviana barandilla que, a modo de terraza, conectan en este punto el edificio con el cielo. Una operación que aparece también en la tradición italiana, en algunos palacios venecianos de influencia oriental o en otros herederos del ‘anticlasicismo’ trasgresor, como en el caso del palacio Flangini (Figura 6).

¹¹ Vico Magistretti, “Palazzo per uffici nel centro di Milano”. *Casabella*, 217 (1957)

Fulvio Irace, Vanni Pasca, *Vico Magistretti, architetto e designer* (Milano: Electa, 1999), 48-49.

¹² Cesare Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura*. (Milano: Jaca Book, 1993), 192. En este sentido, Magistretti parece dar la razón a Cesare Cattaneo cuando ironiza sobre los arquitectos demasiado cuidadosos y celosos que operan según la moda del simbolismo funcional, imponiendo siempre la voluntad de acusar externamente al estructura portante.



Figura 6

Comparación de la fachada del edificio de Corso Europa de Vico Magistretti con el orden estructural real del palacio Flangini de Venecia y con la composición de fachada del refectorio del convento de La Tourette de Le Corbusier.

De hecho, la composición de las figuras del plano noble responde a una necesidad interior. Debido al reducido espacio de las oficinas, se dota de un antepecho de 1,40 metros de altura a tres cuartas partes de la fachada de cada módulo para poder apoyar en él un archivador. Esto será aprovechado para organizar de manera asimétrica cada tramo, compuesto por una gran ventana coplanaria batiente a 1,40 m del suelo y al límite con el forjado superior, una balconera vertical hasta el suelo, separada ligeramente del techo, y otra ventana a 1,40 m de altura pero en línea con el techo, resuelta en guillotina.

Alteraciones rítmicas

La influencia de movimientos de vanguardia como el neoplasticismo, el constructivismo o el suprematismo está presente en algunas de estas fachadas con mecanismos que, fundamentalmente, tienen la voluntad de incorporar en ellas el factor *tiempo*. Los planos y elementos de fachada se escapan del orden estructural o de las pautas de una trama subyacente, y parecen estar animados. Para que la percepción no sea nunca estática sino dinámica se procede a la ruptura de la autonomía de las figuras que construyen los ritmos, introduciendo elementos de distorsión o de interdependencia. Se suprimen la simetría, la repetición pautada y los intervalos regulares, proponiendo relaciones equilibradas entre partes desiguales. Las ventanas no son agujeros practicados en la pared, sino que tienen una posición activa en relación a las superficies planimétricas ciegas, y giran las esquinas para forzar su comprensión simultánea desde dos posiciones.

Luigi Caccia Dominioni realiza entre 1955 y 1957 un ejercicio extremo en las fachadas del edificio residencial de via Nievo, que repetirá años más tarde en las viviendas de Piazza Carbonari (1960-61).¹³ Concebidos ambos edificios como una envolvente de ‘villas’ o casas unifamiliares dentro de una ciudad vertical, la contundencia del paralelepípedo regular envolvente de nueve plantas de via Nievo contrasta con unas fachadas contenidas en una piel translúcida de cerámica vidriada azul verdosa carentes de repeticiones rítmicas en sus aberturas. Los tensados planos verticales van sufriendo improvisadas interrupciones debido a la heterogeneidad de unas aberturas rasgadas horizontalmente que van variando sus alturas y

¹³ Irace, Marini, op. cit., 98-100

proporciones en tramos discontinuos y que reflejan la relativa complejidad interior. Resueltas con carpintería de aluminio anodizado y colocadas en el límite del plano de fachada, algunas de ellas giran el ángulo recto de las esquinas, indicando su continuidad. La planimetría de los lienzos cerámicos, cuyos reflejos y texturas tienden a su desmaterialización, contrasta con la volumetría de las galerías que, con formas distintas, se deslizan por la fachada principal unas respecto a las otras. Estos elementos actúan como contrapuntos tridimensionales del juego neoplástico que opera en los cuatro planos del edificio, concebidos unánimemente como si se tratara de un enorme lienzo de un cuadro que se dobla en cuatro partes para conformar unas fachadas que no pueden entenderse sin un recorrido perceptivo temporal. Esta estrategia compositiva se asemeja a algunos de las obras de pintores neoplásticos como Mondrian o Van der Leek, en las cuales los planos de colores se colocan libremente a diversas distancias dentro del plano del cuadro (Figuras 7 y 8).

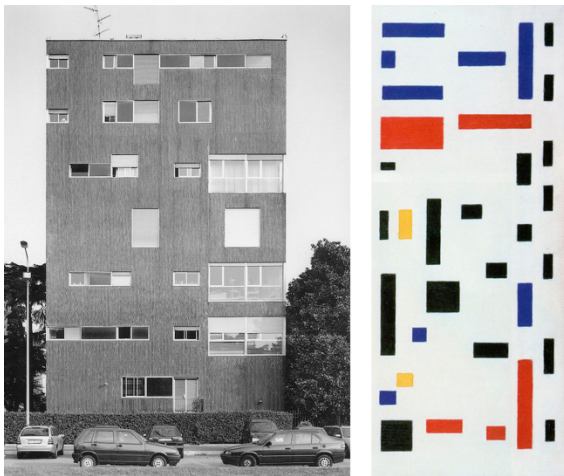


Figura 7

Comparación entre la fachada lateral del edificio de viviendas de Asnago e Vender en via Nieveo con una composición pictórica de Bart van der Leek.



Figura 8

Comparación entre la fachada principal del edificio de viviendas de Asnago e Vender en via Nieveo con una composición pictórica de Piet Mondrian.

Esta manera de operar entre la pintura y la arquitectura es utilizada también por Gio Ponti en el palacio Montedoria de Milán, construido entre 1963 y 1970.¹⁴ El conjunto se compone de un volumen contundente de gran altura, con testeros angulares, y de un cuerpo posterior girado de sólo cuatro plantas. La larga fachada principal se compone de planos que se adelantan y se retrasan levemente, a modo de composición suprematista, sin un ritmo regular pautado, ocasionando un juego volumétrico muy sutil que confiere movimiento al conjunto. Los ‘accidentados’ lienzos murarios siguen, no obstante, las directrices de las líneas verticales blancas de los pilares que se manifiestan a toda altura, marcando unas pautas rítmicas similares a los órdenes gigantes de los palacios. La regularidad seriada de estos elementos blancos, que en algunos puntos son ocultados por tramos murarios, convive de manera aparentemente contradictoria con el resto de elementos que ‘danzan’ por las distintas superficies como si fueran las notas de un pentagrama. Los planos opacos se encuentran aplacados con losetas de cerámica verde brillante con un bajorrelieves geométricos que contribuyen todavía más a los cambios de percepción texturales y lumínicos. Unas ventanas coplanares que alternan tamaños y proporciones cuadradas, verticales y horizontales establecen un diálogo cercano al neoplasticismo, situándose dentro de los distintos fragmentos opacos sin responder a un patrón o figura regular que siga aparentemente una ley primaria o compleja de repetición rítmica (Figura 9). Aunque según el arquitecto: “cuando reduces a la fachada a una secuencia de particiones bien dimensionadas, una fachada sin fachada se alcanza un ritmo”.¹⁵



Figura 9

Comparación de la composición de intervalos de la fachada principal del edificio del palacio Montedoria de Gio Ponti en Milán, con un fragmento de la fachada del palacio Menchtchikov de San Petesburgo y con la pintura de Georges Vantongerloo.

En realidad, el ejercicio de Ponti responde a la voluntad de esquivar la normativa municipal que impide realizar un volumen único de tan grande dimensión. Por este motivo, pero también como ejercicio cercano al ‘suprematismo’ Ponti presenta en la fachada de más longitud un paralelepípedo compuesto de varios ‘edificios’ sutilmente desalineados al vial.

¹⁴ Alessandro Mendini, “Tre pareri e una casa”, *Modo*, Anno 5, 43 (1981)

Ugo La Pietra, *Gio Ponti* (Milan: Rizzoli, 1988), 375

¹⁵ “Gio Ponti”, *Space Design*, 200, (1981)

Conclusiones

La mayoría de estas obras milanesas que reconstruyen fragmentos de una ciudad devastada por la guerra parecen ofrecer su base formal a la rehabilitación de la memoria. Sin embargo, aunque deudoras de la tradición, muchas de estas fachadas, con todos los límites de la analogía, reflejan al mismo tiempo la sensibilidad del artista: del pintor que invade y satura sus lienzos centímetro a centímetro, avanzando, retornando y reequilibrando formas y colores; o del escultor que compensa volúmenes, excava sombras, produce relieves y combina texturas y materiales. Van más allá de la habitual manera de operar del arquitecto que, en su titánica labor de ordenación de los componentes de fachada, procede según las reglas establecidas generando elementos seriados, respetando alineaciones estructurales, modulando según las unidades habitacionales, reconociendo espesores de forjados o privilegiando la funcionalidad de puertas y ventanas. De hecho, muchos de los autores de estas espléndidas arquitecturas son también diseñadores, pintores, escultores e, incluso, escritores. El caso de Gio Ponti no es, ni mucho menos, aislado. Y su multiplicidad disciplinar, junto a una cultura y sensibilidad centenarias, constituye el mejor instrumento para convertir este conjunto de edificios milaneses de posguerra, en genuinos referentes de construcción de ciudad.

Algunos autores han clasificado algunas de estas obras en una suerte de ‘modernidad metafísica’, comparándolas con una tramoya de representación teatral.¹⁶ En la escena metafísica, el misterio que esconde la pintura se convierte también en protagonista. Nosotros, ciudadanos educados en la racionalidad del movimiento moderno, acostumbrados a conferir una lógica constructiva, funcional, distributiva y técnica a cada una de las ventanas, puertas, galerías, cornisas o balconeras, nos encontramos sin argumentos ante las inquietantes excepciones, las singulares arritmias y las exquisitas particularidades de unas fachadas que nos enfrentan a nuestra verdadera insignificancia interpretativa.

¹⁶ Reichlin, op. cit., 7-13

Bibliografía:

- Bassi, Elena. *Palazzi di Venezia*. Venezia: La Stamperia di Venezia Editrice, 1976
- Cattaneo, Cesare. *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi de architettura*. Milano: Jaca Book, 1993
- Irace, Fulvio, Marini, Paola. *Luigi Caccia Dominioni. Case e cose da abitare*. Venezia: Marsilio editori, 2002
- Irace, Fulvio, Pasca, Vanni. *Vico Magistretti, architetto e designer* (Milano: Electa, 1999), 48-49.
- “Gio Ponti”. *Space Design*, 200 (1981)
- Giovannetti, Bruno, Martucci, Roberto. *Architect's guide to Florence*. Oxford: Butterworth Architecture, 1994
- Gombrich, Ernst H. *El sentido del orden*. Madrid: Debate, 1999
- Krauss, Rosalind. “Grids”. *Oktober*, 9 (1979)
- La Pietra, Ugo. *Gio Ponti*. Milan: Rizzoli, 1988
- Le Corbusier et Pierre Jeanneret. *Oeuvre complète 1910-1929*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1964
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. París: Crès, 1924. Versión española : *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998
- Lurçat, André. *Formes, composition et lois d'harmonie. Éléments d'une science de l'esthétique architecturale*. Vol. IV. Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1955
- Magistretti, Vico. “Palazzo per uffici nel centro di Milano”. *Casabella*, 217 (1957)
- Marcianò, Ada Francesca. *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*. Roma: Officina Edizioni, 1987
- Mendini, Alessandro. “Tre pareri e una casa”, *Modo*, Anno 5, 43 (1981)
- Norberg Schulze, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona: Reverté, 2005
- Rasmussen, Steen Eiler. *Experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Labor, 1974
- Reichlin, Bruno. “I prospetti inquietanti de Asnago e Vender”. En: Zucchi, Cino, Cadeo, Francesca, Lattuada, Monica. *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*. Milan: Skira editore, 1999
- Savi, Vittorio. *Luigi Figini e Gino Pollini, architetti*. Milano: Electa, 1980
- Zucchi, Cino, Cadeo, Francesca, Lattuada, Monica. *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*. Milan: Skira editore, 1999

Procedencia de las imágenes:

Figura 1

Análisis de ritmos primarios y complejos en fachadas clásicas y góticas según André Lurçat. Fuente: André Lurçat. *Formes, composition et lois d'harmonie. Éléments d'une science de l'esthétique architecturale*. Vol. IV. Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1955

Figura 2

Comparación de la fachada del edificio de Caccia Dominioni con la composición tripartita del palacio Guadagni en Florencia y las viviendas de Le Corbusier en la Weissenhof de Stuttgart

2a. Simone del Pollaiuolo, palacio Guadagni, Florencia, 1503-1506. Fuente: Bruno Giovannetti, Roberto Martucci, *Architect's guide to Florence*. Oxford: Butterworth Architecture, 1994.

2b. Luigi Caccia Dominioni, edificio plaza San't Ambrogio, Milán, 1947-1949. Fuente: Fulvio Irace, Paola Marini. *Luigi Caccia Dominioni case e cose da abitare*, Marsilio, Venecia, 2002

2c. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, viviendas en la Weissenhof, Stuttgart, 1927. Fuente: Le Corbusier et Pierre Jeanneret. *Oeuvre complète 1910-1929*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1964

Figura 3

Comparación de la fachada del edificio de plaza Velasca de Asnago e Vender con el orden ficticio de la fachada del palacio del Quirinale en Roma y con un fragmento de una pintura de Piet Mondrian

3a. Fragmento de la fachada lateral de la via del Quirinale de Roma. Fuente: Steen Eiler Rasmussen, *Experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Labor, 1974.

3b. Asnago e Vender, edificio Piazza Velasca, Milán, 1947-1952. Fuente: Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica Lattuada, *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*. Milano: Skira editore, 1999.

3c. Piet Mondrian, Composition with Color Planes 5, 1917, Fuente: www.moma.org/collection/works/80692.

Figura 4

Dos propuestas de Asnago e Vender de alteraciones rítmicas y distorsión perceptiva en las fachadas de Via Albricci que parten de una composición clásica tripartita

4a. Asnago e Vender. Edificios en via Albrici, 10 y 8, Milán, 1953-1959. Fuente: Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica Lattuada, *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*. Milano: Skira editore, 1999.

4b. Asnago e Vender. Edificio en via Paolo da Cannobio, 33, Milán, 1947-1950. Fuente: Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica Lattuada, *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*. Milano: Skira editore, 1999.

Figura 5

Composiciones de fachadas en retícula de Figini e Pollini a partir del orden estructural real de la casa del Fascio de Giuseppe Terragni

5a. Giuseppe Terragni. Casa del Fascio, Como, 1932-1936. Fuente: Ada Francesca Marcianò, *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*. Roma: Officina Edizioni, 1987

5b. Figini & Pollini, condominio en via Broletto. Milán, 1947-1948. Fuente: Vittorio Savi, *Luigi Figini e Gino Pollini, architetti*. Milano: Electa, 1980

5c. Figini & Pollini quartiere Harar, Milán, 1951-1955

www.es.pinterest.com/source/ordinearchitetti.mi.it

Figura 6

Comparación de la fachada del edificio de Corso Europa de Vico Magistretti con el orden estructural real del palacio Flangini de Venecia y con la composición de fachada del refectorio del convento de La Tourette de Le Corbusier.

6a. Giuseppe Sardi, palacio Flangini, Venecia, s. XVII. Fuente: Elena Bassi. *Palazzi di Venezia*. Venezia: La Stamperia di Venezia Editrice, 1976.

6b. Vico Magistretti, edificio de oficinas en Corso Europa, Milán, 1955-1957. Fuente: www.klatmagazine.com/architecture/architetture-in-posa-vico-magistretti-a-milano-necessary-249/13500.

6c. Le Corbusier, convento de Santa Maria de la Tourette, 1956-1960. Fuente: https://farm9.staticflickr.com/8337/8196735660_9108d13ecc_b.jpg

Figura 7

Comparación entre la fachada lateral del edificio de viviendas de Asnago e Vender en via Nieveo con una composición pictórica de Bart van der Leek.

7a. Luigi Caccia Dominioni, edificio de viviendas en via Nieveo, Milán, 1955-1957. Fuente: Fulvio Irace, Paola Marini, *Luigi Caccia Dominioni. Case e cose da abitare*. Venezia: Marsilio editori, 2002

7b. Bart van der Leek, composición n. 4, 1917. Fuente: www.frompoetrytomusic.eu/14-18/art.

Figura 8

Comparación entre la fachada principal del edificio de viviendas de Asnago e Vender en via Nievo con una composición pictórica de Piet Mondrian.

8a. Luigi Caccia Dominioni, edificio de viviendas en via Nievo, Milán, 1955-1957. Fuente: <http://static.panoramio.com/photos/large/130596482.jpg>

8b. Piet Mondrian, Broadway, Boggie-Woggie, 1947. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Broadway_Boogie-Woogie#/media/File:Piet_Mondrian,_1942 -
Broadway Boogie Woogie.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Broadway_Boogie-Woogie#/media/File:Piet_Mondrian,_1942_-_Broadway_Boogie_Woogie.jpg).

Figura 9

Comparación de la composición de intervalos de la fachada principal del edificio del palacio Montedoria de Gio Ponti en Milán, con un fragmento de la fachada del palacio Menchtchikov de San Petesburgo y con la pintura de Georges Vantongerloo.

9a. André Lurçat, análisis de ritmos de la fachada del palacio Menchtchikov. Fuente: André Lurçat. *Formes, composition et lois d'harmonie. Éléments d'une science de l'esthétique architecturale*. Vol. IV. Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1955

9b. Gio Ponti, palacio Montedoria, Milan, 1963-1970. Fuente: <https://es.pinterest.com/source/ordinearchitetti.mi.it>

9c. Georges Vantongerloo, *Intervalos*, 1937. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/rspeur/6964711307>